

百年反思：世纪末戏曲何以迷恋世纪初话语？

李祥林

《艺术广角》2000 年 5 期

—

20 世纪末中国戏曲，被一种浓厚的意绪环绕着，这就是世纪初“五四”以来的文化话语。也就是说，20 世纪初文化启蒙先驱者提出的若干话题，穿越了近百年沧桑岁月，依然为世纪末戏曲所津津乐道，并被后者在舞台上不断予以情节化复制和符码化演绎。由此，一道奇特又惹眼的景观便在当下中国剧坛凸现出来，让我们不能不关注和思考。

在由 50 周年国庆、澳门回归等盛大活动装点出的庄重背景下，’99 神州舞台格外热火朝天，好些投入重呼声高影响大的剧作，即以某种非偶然的趋同性为我们提供了明证。对此，圈内明眼人士有目共睹且自有所感，以至 2000 年一开年，沪上就有戏剧刊物载文一针见血地道及。先看文本主题，“新版越剧《红楼梦》，写的是封建家族对爱情的毁灭。（它在演出形式上放大了原版，但思想上丝毫没有放大）京剧《宝莲灯》也写了以二郎神为代表的家族势力对三圣女爱情的打击。在艺术节上众口叫好的川剧《金子》也是焦家枪去金子，毁灭了仇虎的爱情。花灯戏《卓梅与阿罗》更是家族毁灭爱情的莎翁名剧的翻版。梨园戏《董生与李氏》先是很有趣，写了一个美丽聪明的女人设下‘肉色陷阱’，但作者最终却把一出女性主义的题材重新纳入‘封建势力压迫人间爱情’这一经多次重复的文化主题。”究其根本，被当下中国戏剧创作者到处“克隆”的这揭露国民性的反封建主题，却非今人原创性思想结晶而“其实是‘五四’文化巨匠们思索的成果”。再看题材来源，世纪末走红的越剧《孔己己》、京剧《骆驼祥子》和川剧《金子》的身后，站立着的是鲁迅、老舍和曹禺，不过是这些个领受“五四”新风的作家们二三十年代作品的改编搬演；即便是并非改编之作的黄梅戏《徽州女人》，其写家族礼教对女性青春的压抑，也把故事发生的背景放在“五四”之前。由此看来，尽管时代和社会已然不同，虽然“时隔数十年，我们仍没走出‘五四’精英们的文化视野”。

（1）

世纪末戏曲对世纪初话语的迷恋，是出自偏爱还是由于惯性，对此问题非三言两语就断得清楚。若把目光不仅仅聚焦在 1999 这个年头，而把 20 世纪最

后 20 年也就是整个新时期及后新时期纳入我们的研究视野，就会发现，这种文化情结之于当代中国戏曲可谓是由来久矣。众所周知，作为对“文革”逆流的文化反拨，沐浴着思想解放春风的新时期戏曲正是以重拾“五四”启蒙大旗再奏反封建进行曲为标志的，其突出代表可举荒诞川剧《潘金莲》。80 年代中期上演后引出舆论哗然继而又被近百家剧团争相移植搬演的该剧，很容易使人联想到 1927 年冬在大上海由进步的南国社演出的同名京剧《潘金莲》。而创作后一出戏并给前者以直接思想启迪的非他人，就是大名鼎鼎的“五四”新文化运动前辈、戏剧家欧阳予倩。当年，随着中国史从古代向近代再向现代翻页，在“德先生”和“赛先生”的积极引领下，女权问题于 20 世纪初在本土剧烈的社会和思想变革中被旗帜鲜明地提了出来，身为“边缘人”、“第二性”的女性开始走上不甘寂寞的历史前台，妇女解放成了那个时代个性解放的重要标志之一，女权主义成了中国社会反封建先驱者们手中的锐利武器。一个异邦的易卜生，一部舶来的《玩偶之家》，以女权问题为导火线在彼时国人心中唤起的高亢的反封建激情，迄今犹让我们感慨不已。作为领受“五四”运动新风的剧作家，欧阳前辈率先提出了重新认识“千古淫妇”潘金莲的问题，他以现代目光从这女子身上读出一个心理苦闷变态的女性，认为其是以男性为中心的封建礼俗的可悲牺牲品，于是奋笔写出了翻案戏《潘金莲》。虽然这翻案话语有拔高之嫌，却向全社会提出了一个振聋发聩的问题，并成为后来蜀中怪才魏明伦再写同名川剧的重要契机。“五四”先驱者们播下的思想火种不灭，新时期以来，随着对“文革”的反思和对封建主义残余的猛烈批判，女权意识在神州大地上再度觉醒，成为呼唤人文主义的社会思潮的鲜明标志之一，并直接投射在当代戏曲创作中。尽管魏氏川剧在叙事走向、手法运用等上并未驻足于世纪初戏剧前辈的格局，但连魏氏本人也不讳言，促使他奋力创作此剧以“透视中华‘妇女病’”的动因之一，恰恰是“五四”运动吹响的妇女解放“号角”。

新时期戏曲重举“五四”高张的反封建大旗，有其现实迫切性和历史必然性。封建社会作为一个历史阶段在中国近百年前已被推翻，但意识形态领域反对封建意识和封建文化的斗争却道路漫长。刚刚走过建国 17 年的短短里程，反封建的文化使命远远还谈不上大功告成，意识形态领域那双传统的“无形的手”就把中国发展的航船导入了十年动乱的巨大漩涡中。少数别有用心者竟可

以肆无忌惮地推行其文化专制主义，可见封建主义在中国大地依然有根深蒂固之处。那年月，个人崇拜，思想禁锢，文化专制，阶级斗争，精神窒息，肉体迫害，终日里把八亿国民搞得内心惶惶、人人自危。什么民主制度、科学精神、主体意识、文化良知、知识价值等等早在世纪初即被文化启蒙先驱者大力倡扬的东西，都成了“不是请客吃饭，不是绘画绣花”的“革命”铁足下不留情践踏的对象。十年中，在高呼反“封、资、修”的漂亮口号下，偏偏就演出中国史上封建社会灭亡后封建意识恶性膨胀的一场大劫难；政治上的“极左”同陈腐的封建主义乃是同根之瓜，“文革”等政治事件的发生有其顽固社会心理基础。唯此，当历史航船穿过那段噩梦般岁月后，获得新生的中国文学艺术（非惟戏曲）痛定思痛，也就自然而然要把那文化启蒙的断弦接上，在数十年之后又踏着“五四”前辈的足迹将反封建的旋律铿然奏起。1977年岁末，当短篇小说《班主任》出现在京城某重要刊物上时，从中发出的“救救孩子”那声震撼全社会的呼喊，恰恰在话语表述上并非巧合地跟开创了“五四”新文学方向的《狂人日记》同调；1979年，当久违近20年的全国文代会召开第四次大会时，作家们更是由衷地欢呼：“就像1919年的‘五四’运动掀起的新文化运动一样，它是又一次中国的文艺复兴。”（2）甚至连海外研究者也觉得，80年代初中国“新散文、新诗歌、新型研究团体和新杂志的纷纷出现，不同于21年前的‘百花齐放’运动，倒更接近于1919年的五四运动，或者晚清读书人在上海和日本所发起的运动。”（3）“五四”与“新时期”，由此凝成一个百年不解的文化情结。80年代不乏卓有成就和影响的剧作家以反封建斗士自称，这绝非偶然。事实上，正是这种以文化复兴和人文复归为使命的“旧话重提”，为20世纪80年代以“探索”为特征的新时期戏曲输入了迅速崛起壮大的生命“荷尔蒙”；新时期戏曲前所未有的先锋气质和叛逆精神，就在向世纪初文化话语的主动拾取和积极回归上凸露出来。

不必怀疑，世纪末戏曲重拾世纪初话题作为冲锋陷阵的武器，也会有新的题意发挥，尤其是步入90年代后。然而，历史总要前行，时代的指针不会永久滞留在一个点上（不管那个“点”曾是如何明亮新颖又激动人心）。社会在发展，理性在进步，人文知识水平也在不断更新。常识提醒我们，一块口香糖老嚼是不行的，一个话题百遍千遍重复终难免给人以“九斤老太”之嫌。如今，走过新时期20年来的不平凡道路，经历了改革开放的社会洗礼，感受着

随经济体制转型伴生的种种文化喜悦和文化阵痛，我们置身到了又一个世纪交接的重要关头，此时此刻，回顾和检讨百年中国文化史时，自然又多了几分新的悟解和清醒。衡量世间万物离不开特定时空参照，岁月流转，物换星移，正如 80 年代时髦的“先锋艺术”到了 90 年代依然无休止拷贝会变成乏味的滥调一样，世纪末戏曲仍旧以不变应万变的痴迷态重复着前 10 多年已重提的世纪初的话题和话语，就难免要遭到主张“向前看”的有识者抨击而被斥之为患上了“文化失语症”。因为，从负面看，世纪末的剧作者老是去“克隆”世纪初前辈所提出的文化思想和文化主题，未尝不是一种悲哀，它透露出当下中国剧坛原创性思想和作品“贫血”的严峻现实。正像有人所指出，“‘五四’的文化巨人们最大的成就是反封建和揭露国民性。这无疑十分深刻。但是‘五四’巨人们又恰恰是在痛恨中国文化无法进入世界‘文化平台’，无法取得和世界‘文化平台’对话的地位之下，才奋然而举起反封建大旗来揭露国民性的。我们今天面临的世界‘文化平台’和‘五四’时期文化巨人们所面临的文化平台完全不一样。但是，我们的剧作家却以为‘五四’话语是进入世界‘文化平台’的永恒话语。岂不是有点失笑于大方之家！”（4）世纪末中国戏剧凭借世纪初文化话语能否实现“国际接轨”的梦想，我们暂不讨论，但须承认，忽视发话背景差异的话语重复，这多少反映出迷恋世纪初话题和话语的世纪末戏曲的某种文化尴尬。难道，有思想有价值的话都被聪明的前人说尽道绝了，剩下给笨拙如我辈的就只有鹦鹉学舌的份儿？

若把视角再放宽些，将“世纪末戏曲的世纪初情结”这现象纳入更大背景下来看，其跟当代戏曲创作在题材和话题选择上某种不乏普遍性的“向后看”事实正相映照。以当今国内戏曲界叱咤风云的人物而言，魏明伦、郑怀兴、王仁杰、郭启宏等，虽各自所处地域有别，却莫不是主要以整理改编传统剧目蜚声剧坛。诚然，魏、郑等人也曾有《四姑娘》、《鸭子丑小传》等不无影响的现代戏作品，但真正为戏曲界折服并获得巨大声誉的还是《潘金莲》、《巴山秀才》、《夕照祁山》、《新亭泪》、《造桥记》、《晋宫寒月》等新编历史剧。步入 90 年代后期的魏明伦，创作势头不减，相继有《中国公主杜兰多》和《变脸》两部剧作再度引来观众如潮，二者在选材上依然同当今现实拉开了距离，一取材于古代传说，一聚焦在清末民初。另一位人称“蜀中才女”的徐，80 年代有三部川剧作品以“探索”旗帜张目，除了自奥尼尔改编的《欲海

《狂潮》是取材异邦外，其余两部皆是古题今做。90年代的她，更是在舞台剧创作上多面出手，相继推出了话剧《辛亥潮》、川剧《死水微澜》、京剧《千古一人》、川剧《目连之母》等等，其中仅舞剧《远山的花朵》触及当今希望工程话题。也许，你可以说这跟作家的地域身份和文化视野有关。那么，我们再来看看地处华东向有领风气之先传统的大上海：具里程碑意义的京剧《曹操与杨修》自不待言，他如京剧《盘丝洞》、《宝莲灯》、《贞观盛事》、《狸猫换太子》和淮剧《金龙与蜉蝣》、《西楚霸王》乃至昆剧《牡丹亭》、越剧《红楼梦》等等接踵而来，尽管策划者和制作者为吸引当今观众而苦心张贴出什么“新编”、“新版”、“新都市”标签，终究还是掩盖不住梨园舞台上“古风一派”。以致有人谈到世纪末举办的以戏剧为主打项目的首届中国上海艺术节时，对名著改编热潮反照下原创作品贫乏的“悖论”深感困惑（5）。不可否认，“信而好古”作为个人趣味不可强制也无可厚非，何况，这些剧作家绝非那种头脑古董、只知“就古说古”的嗜古派，“老题新作”乃是作为现代人的他们自觉又理性的创作追求。关于戏曲改编中“老题新作”的正面价值和积极意义，笔者数年前就曾撰文分析探讨并给予肯定（6），兹不赘言。下面，拟转换角度对此问题进行检讨反思，提供管见若干供同仁参考。

若撇开创作者个人喜好不论，单就题材和话题选择上不约而同“向后看”的上述群体行为而言，究竟是什么因素从深层上推助着世纪末戏曲领域中这种创作取向呢？对此，身为研究者的我们又该作何看待呢？

一方面，从艺术本体看，是对以当今时代生活为反映对象的戏曲现代戏创作多年不成功的失望所致。尽管政府在剧目生产上历来倡导“三并举”，但由于戏曲现代戏的先天不足和后天不力，也就势必从客观上把戏曲推向它所历来擅长表现的古代题材。毋庸讳言，“以歌舞演故事”的戏曲是高度程式化的传统艺术，而戏曲所固有的完美得几乎无以复加的程式化符号体系恰恰是在古代文化土壤上滋生的古典化产物。先天的遗传基因使然，无论表现手法还是题材选择，不管人物塑造还是情节提炼，戏曲在叙述往古故事上都比展示现当代生活更胜一筹，拥有更厚实艺术基础和更明显的技巧优势。建国以后半个多世纪，虽有主管部门大力倡导，也有梨园同仁不懈努力，但不带成见地说，戏曲这门古典艺术究竟当以什么形式来表现现代生活的问题迄今犹在“摸着石头过河”，远远还谈不上已得到解决。戏曲由古向今的艺术转型，仍是摆在实践者

和研究者面前的迫切又尖锐的艰难课题。50 多年来，推上舞台以及刊物发表的现代题材戏曲作品出了许许多多，可是，扪心自问，真正从艺术上留得下来的有多少呢？以至有人反思这段历史时不无遗憾地喻之为“创造的废墟”，说这是“一群虔诚、热情、勤奋的创造者倾其心力，注其心血，竭其心智，苦苦经营，孜孜以求，然而创造的却是一片废墟，一片艺术的废墟”（7）。把“废墟”跟“创造”并提，也许有人感情上不能接受，但话丑理直，事实就是事实。数十个春秋奋斗下来，当戏曲究竟该以怎样形式和手段去血肉交融地表现跟现代人贴近的生活这大课题依然悬而未决时，曾经努力并且仍在努力的世纪末剧作者们把创作目光投向对戏曲艺术本是轻车熟路的古代和过去题材，似乎也就顺理成章。令人玩味的是，有的作家搞了大半辈子戏曲现代戏却影响甚微，后来转向古代题材创作竟声名大振，一发不可收，以《汉宫怨》、《五女拜寿》、《陆游与唐婉》饮誉剧坛的浙江剧作家顾锡东就是个例子。也许，有作者是出于无奈，有作者是出于偷懒，反正是不约而同地这么做了且还在做着。诚然，当今剧作者不会停留在就古说古层面，他们又不无聪明地向“五四”前辈借来话题和思想，于是，借古代题材为杯，以“五四”文化为酒（或直接向世纪初作家作品取材进行改编），便惹眼地构铸出世纪末戏曲的文本特征。但是，即便如此，仍然难逃“克隆”前辈话语之嫌，因为无论往古题材还是“五四”话语（那毕竟是 20 世纪初的），都难以证明 20 世纪末戏曲不是在“掉头回看”。即是说，无论借此还是借彼，依然双重地注定了世纪末戏曲“回看”而非“前瞻”的特征。不过，话又说回来，既然前述现象乃受制于某种客观条件，对世纪末戏曲创作者我们还应多几分谅解。若仅仅单方面怪罪他们只知向过去讨生活而回避当今现实，似乎不太公平。我想，要从根本上扭转当今戏曲舞台上这种“厚古薄今”式局面，客观地讲，恐怕还有待不小的努力和不少的时间。

另一方面，从创作心态看，是社会和经济体制转型背景下，对多年来强势渗透其躯体甚至主宰其命运的权力话语的潜意识抵制所致。历史经验告诉我们，逃向过去和避开现在往往是一枚硬币的两面。也就是说，世纪末戏曲创作老是群体趋同地选择过去话题为自己构筑血肉之躯，是不是从某种程度上暴露出其对当下现实或主流话语的某种自觉不自觉的回避心态呢？今天，“古装戏”、“神话戏”、“宫廷戏”、“武侠戏”、“才子佳人戏”充斥荧屏及舞

台，固然跟世纪末弥漫的怀旧情绪有关，跟当今社会物质和精神消费领域中市场化浪潮日高和商品化意识日浓有关，但也多多少少表现出改革开放后政治宽松环境下艺术对官方意志权力话语的或明或暗拒斥。且让我们回顾戏曲事业所走过的半个世纪道路。新中国建立使自生自灭的戏班子从此过上衣食不愁的日子，50年代政府主持下的戏曲改革轰轰烈烈，随所有制改造而来的剧团体制国有化和剧目生产正统化，在把戏曲事业纳入国家化轨道和计划性目标的同时也把它推向意识形态领域的中心地带。随着计划经济原则的全面推进，戏曲在其长期发展过程中形成的自律性演出方式渐渐消失而吃惯了“皇粮”，从而也就难免在权力阶层的特别青睐中一枝独秀，成为主流意识形态权力话语的直接“传声筒”。十年动乱中，“样板戏”以其他任何艺术门类不能比肩的雄势主宰天下，便是极端化例证。诚然，改革开放后，尤其是市场经济崛起发展，“以经济建设为中心”的口号深入人心，连戏曲在内的文化艺术的边缘化命运也就由此不容置疑地被铸定了。但这仅仅是大而言之。事实上，即便在今天，较之其他兄弟艺术如个人化因素更强的文学、美术和市场化色彩更浓的电视、电影，历史惯性使然，原本就国家化程度很高的戏曲并未因国家对之的拨款方式变化而不再受宠，它还是官方最看好的艺术，计划性思维模式留在其躯体上的烙印依然甚深。“戏曲工作应统一由各地文教主管机关领导”（1951年5月5日《政务院关于加强戏曲改革工作的指示》），50年代定下的这政策基调迄今仍有强大统摄力，戏曲团体依然还是政府部门的下属单位，一出戏从案头创作到搬上舞台直到参演、评奖都步步处在上级的层层把关下（严格点说是“审查”，温柔点说是“关心”）。更别说从京城到各省市得政府资助年年举办的各种声势不小的调演、比赛、评奖。身处这般氛围中，戏曲创作要完全不受官本位权力意志的摆布和影响，似乎也就难了。再说，回首半个世纪历史可知，戏曲领域多年来官方力倡现代戏创作总是伴随着要其紧跟政治形势的号召，如此思维定势不是轻易就能彻底消解，加之昔日那种“高大全”阴影在文艺领域中并未褪尽，以致今天政府倡导的“主旋律”到了中下层往往被水平有限的执行者片面化理解成对现实重大事件和正面人物的直接复制（老是有跟文件跟形势的“活报剧”杜而不绝），久而久之，也就难怪剧作者要心生反感而避重就轻地去寻求旧时故事往古题材。说到底，回避行为的背后掩藏着某种不满心态，而要消除这种不满，有待文艺尤其是戏曲体制的进一步改革。

还有一个方面，从文化传统看，是由于“述而不作”的思维定势仍在冥冥中发生作用，而近世以来形成的“名角中心制”（轻文学创作重演员表演）又客观上助长了戏曲厚古薄今、好改编轻原创的创作惯性。以农耕文化为基石、以血缘家族为纽带的中国，是一个格外尊奉祖先和膜拜传统的国家，因而其文化形态上表现出明显的“向后看”特征。自古以来，“口不离三代，言必称尧舜”成为文人正统；即使想改革现实弊端，也总打着“复古”旗号以求名正言顺。突出代表有儒门的“述而不作”，倡导的是祖述先王而不另起炉灶，这口号自先秦提出以后，随着儒学的步步官方化，便成为数千年统摄文人、学者的一种顽固思维定势和治学范式，其烙印迄今犹深。顾名思义，“作”是指今人新创，“述”是指复述前人。只“述”不“作”，客气些说是后人自视不及前人高明而甘拜下风，刻薄点说是后人正好以此为借口而不思创造。有此文化土壤，加之戏曲向以演员为主体（格外看重的是对故事的“演”而不是“说”）而后者限于文化水平往往以口述“条纲”划定框架的方法来创作剧目（文人介入实系晚出之事），其形成长于借现成题材加工改编而短于原创的编剧传统也就不足为怪（川剧界里，历来不就有称剧作者为“改师”的么？一项“改”冠，道尽个中三昧）。古往今来，诸多梨园名作都来自改编而有其或诗歌或小说或神话传说或民间故事的母本，自非偶然。这种轻原创重改编的现象，到了近世随着戏曲舞台上以名角为核心体制的确立，更是趋者若鹜、蔚然成风。且以“国剧”京剧为例，花、雅争胜之后，京剧取代昆曲而雄踞剧坛霸主地位。从此，一方面是京剧的唱腔和表演在一辈又一辈艺术家的精雕细刻中大大发展，无论在技术性还是在观赏性上都成就极高；一方面，是日益稳固的名角挂牌的演员中心制挤压下剧作者地位的渐渐失重，剧本文学呈萎缩状态。于是，也就难怪有人说，在京剧不算太短的历史上，可以出大牌演员可以出各种表演流派，但就是出不了像《窦娥冤》、《牡丹亭》、《桃花扇》这样堪称经典的戏曲文学名著。京剧如此，众多地方剧种又何尝不是这样！既然戏曲以登台的大牌名星为主而扮演才是戏曲的灵魂所在，既然幕后写本子搞文学的剧作家不过是为台前亮相的“二度创作”捧眼的次要角色，那么，也就难怪后者宁可轻松便捷地满足于“拿来”式改编而不愿淘神费力地“下深水”搞原创式剧本。此乃历史的惯性，也是传统的惰性，不以个人意志为转移。世纪末戏曲，尽管经历了时代洗礼，剧本文学性愈发强化而剧作家地位日见提高，但要彻底清除

前述惯性和惰性，尚难一蹴而就。直到今天，在“梅花奖”（授予表演）之外又有了“曹禺奖”（授予剧本）的今天，不是仍有“搞不了表演的搞编剧，搞不了编剧的搞评论”之类说法时不时来自梨园内部吗？冰冻三尺，非一日之寒也。

最后，从社会背景看，亦因为世纪初“五四”先驱者们针对封建陋习、国民惰性、文化劣根等提出的某些革命性话题，到了世纪末由于种种原因仍未得到令人满意的解答。譬如“女权问题”，这在世纪初和世纪末均是被国人视为时髦且先锋的社会学话题。该问题在新时期重新提起，如前所述，正为的是扫荡以男权为主即西人所谓“菲勒斯中心”的封建意识。诚然，男权主义有更悠久历史而不仅仅是封建时代的产物，但数千年中国封建专制极大地助长了男尊女卑意识的恶性膨胀，这也是事实。惟此，“五四”以来，思想界文学界的先觉者代女权呐喊并发出对男权意识的挑战，也总是率先从反封建角度切入。不必怀疑，“五四”新文化给中国社会带来了妇女观的转变，新中国建立更给妇女们带来了翻身解放，使她们得以“浮出历史地表”，站到与男子共享平等权利的经济和政治地平线上，但在意识和观念深处，她们乃至整个社会还不能一蹴而就地摆脱性别歧视的沉疴，此乃传统的惯性使然。新时期以来的创作者们在超越传统思维定势代女性公正发言方面作出了不懈努力并取得瞩目成就，但远远不能说这使命业已完成。因为，封建社会虽已一去不复返，但夹带封建色彩的男权意识作为一种根深蒂固的偏见却未必轻易随之消失，后者还像梦魇般缠绕着现代人的思想观念。曾有传媒网络监测结构就北京、上海、广州等大城市广告加以分析，发现“以女性为卖点”的性别歧视类广告竟占不小比例。再看荧屏上，也每每有损害女性形象的镜头晃动在观众面前：要么是“款爷”身边老是有青春靓丽的“小蜜”伴随，要么是借“美人计”作最具“杀伤力”的公关手段，要么是家庭纠纷中女方总显得偏狭自私，等等（8）。此外，即便是现实生活中，偏远农村依然孑遗“包办婚姻”、“巫术治病”，乃至迷信、邪教在近年又见死灰复燃，诸如此类，都足以说明反封建倡文明树新风的文化启蒙使命在九百六十万平方公里的吾国吾土依然任重而道远。国情如此，现状如此，再回过头来看世纪末戏曲何以迷恋世纪初“五四”文化话语这现象，对某些问题也就容易理解。即是说，任何事物都有其复杂性，任何问题都有其多面性，对世纪末剧作者不约而同“旧话重提”的所作所为，若仅仅停留在就事

论事层面作情绪化简单指责是不够的，一分为二进行冷静剖析方为正理。

围绕“世纪末戏曲的世纪初情结”这一话题，尚可作更深入的展开探讨，因篇幅之囿，本文于此暂且打住，区区管见，抛砖意在引玉。总之，透过这个饶有意味的话题，我们可以窥视和反思当下剧坛梨园的多种现象和多样心态，并由此获得不浮躁的理性启示，从而为踏上 21 世纪新征途的中华戏曲事业提供切实的不无裨益的学术参考。

注释：

(1) (4) 桂荣华《生而何不欢：’99 中国戏剧诘难》，载 2000 年第 1 期《上海戏剧》。

(2) 见《开辟社会主义文艺繁荣的新时期》第 74 页，四川人民出版社 1980 年版。

(3) [美]史景迁《天安门——知识分子与中国革命》第 372 页，中央编译出版社 1998 年版。

(5) 李君《艺术节的悖论》，载《国光艺讯》第 20 期，转见《戏剧艺术》2000 年第 1 期第 128 页。

(6) 参阅拙作《论戏剧改编中的“误读”》，载 1994 年第 4 期《艺术百家》。

(7) 陆军《创造的废墟：现代题材戏曲创作检讨之一》，载 1999 年第 4 期《戏曲艺术》。

(8) 参阅拙作《超越男权视角：当下戏剧创作一瞥》，载 1998 年第 2 期《上海艺术家》。

文章出处：《艺术广角》2000 年 5 期

文章作者：四川大学文学与新闻学院教授